

ORFEU A LA TERRA EIXORCA.
LA POÈTICA D'AGUSTÍ BARTRA ENTRE
R. M. RILKE I T. S. ELIOT

El 1922 Agustí Bartra tenia quinze anys, i ni tan sols pensava escriure poesia, perquè la seva vocació se li va revelar molt després, en patir la barbàrie de la guerra i en experimentar en la seva pell la desposseïció de l'exili. Bartra feia d'aprenent, des dels tretze anys, en un magatzem de teixits de Sabadell i se sentia temptat per la lectura, per això es va fer soci de la biblioteca del Círcol Republicà de la seva localitat, i —segons Anna Murià— va llegir tot el que li interessava d'aquells tres mil volums que la integraven. Però aleshores no pensava que seria poeta, i potser ni tan sols havia sentit a parlar dels autors que van publicar, aquell 1922, dues obres crucials per a la lírica contemporània. Evidentment, m'estic referint a les *Elegies de Duino*, de Rainer Maria Rilke, i a *La terra eixorca*, de T. S. Eliot. Si bé ha sonat el nom de Rilke relacionat a la poètica bartriana, el d'Eliot no s'ha repetit tant, i això és degut, possiblement, a la diferent incidència que van tenir aquests dos autors sobre el seu pensament i sobre la seva obra lírica. No obstant això, al cap dels anys, i un cop retornat a Catalunya del seu llarg exili, encara tenia ben present la poesia i l'actitud vital de l'autor d'*Els sonets a Orfeu*. En una carta de 1978, adreçada a Joan M. Puigvert, Bartra declarava que «he arribat a un punt de la meua vida i de la meua obra en què, per dir-ho com Rilke, s'ha acabat el treball de l'ull i comença la tasca de l'esperit: arribar a les densitats de l'ésser, trobar el centre viu del temps, acatar les transformacions».¹ Només un any abans, en preparar el pròleg per a una traducció espanyola de la poesia eliotiana, *La tierra baldía y otros poemas*, anotava la importància i la vigència d'aquest llibre cabdal del poeta angloamericà: «el poema, visto ahora con una perspectiva de cincuenta años, no ha menguado [...]. Por otra parte, todos los problemas del tiempo en que fue escrito el poema perma-

1. Agustí BARTRA. «Carta a Joan M. Puigvert» (14-III-1978). Dins: *Sobre poesia*. Barcelona: Laia, 1980, p. 188.

necen, con su trágica vigencia, desde las barbaries del poder y de la alienación hasta la conciencia de la fragilidad ante la muerte, desde la inadaptabilidad del hombre a su destino hasta la frustración de un Eros incapaz de romper la soledad radical del ser, desde las sórdidas servidumbres hasta la ineptitud, por parte del hombre, de inventarse de nuevo en una gozosa resurrección de los cuerpos y las almas.»² En proposar-me descriure la poètica d'Agustí Bartra, i tenint en compte que destacats coneixedors de l'obra del poeta barceloní s'han ocupat del seu pensament artístic i de la concreció literària d'unes idees estètiques (com ja va fer Miquel DescLOT tot comentant *Sobre poesia*),³ m'he decantat, en aquesta ocasió, per mirar de conèixer la seva obra a la llum de dos puntals de la lírica contemporània, com són Rilke i Eliot. Així, doncs, el resultat final serà format per una poètica en negatiu, per semblança, relació o influència directa de la producció literària i assagística dels dos autors esmentats, que pertanyen —com va fer notar Joan Fuster a l'article «Un poeta humanista» (1952)— a la mateixa línia de la *literatura de la salut* que busca la salvació a través de la poesia, i no en la poesia, i dins de la qual es troba Agustí Bartra.⁴

En primer lloc, voldria tractar la incidència de la figura de Rilke sobre la poètica bartriana, però sense aturar-me en aquells aspectes que al seu dia va tractar de forma precisa Llorenç Soldevila a propòsit de *La cançó d'amor i de mort del corneta Christoph Rilke*.⁵ Com en el cas de Whitman, el poeta txec és una de les influències més primerenques i més constants en Bartra, des que el 1938 va començar a escriure poesia, fins al punt que, segons afirma Feliu Formosa, en alguns poemes, com les *Rapsòdies*, l'ombra de Rilke hi pesa més que

2. Agustí BARTRA. «T. S. Eliot» (1977). Dins: *¿Para qué sirve la poesía?*. Edició a cura de D. Sam Abrams. Mèxic: Siglo XXI, 1999, p. 187.

3. Miquel DESCLOT. «Les constants en la poètica de Bartra segons apareixen a *Sobre poesia*». *Faig*, núm. 30 (octubre de 1988), p. 25-50.

4. Joan FUSTER. «Un poeta humanista». Dins: *Correspondència*, 2. *Agustí Bartra i altres noms de l'exili americà*. València: Eliseu Climent, 1998, p. 395.

5. Llorenç SOLDEVILA. «El tema del corneta rilkeà en l'obra de Bartra». *Faig*, núm. 30 (octubre de 1988), p. 129-137.

la d'altres autors cabdals.⁶ De fet, ja «el 8 de febrer de 1939 passà a França, pel port de Boet, “amb sarna a la pell i un llibre de Rilke a la motxilla”»,⁷ i aquesta obra devia ser *Els quaderns de Malte Laurids Brigge*, a tenor del record que Anna Murià té dels primers contactes amb Bartra: «aquells dies [a Roissy] em parlava de Rilke i em donà a llegir els *Cahiers*, el llibre que portà a la motxilla de soldat i que tenia encara entre les pàgines sorra del camp de concentració. Jo el llegia a la nit, mentre esperava la seva vinguda; llegia, trèmula d'espera, i no entenia gairebé res. Entrà en el meu esperit, això no obstant, més descrita per Bartra que copsada en el llibre, la idea de Rilke: cadascú porta la seva mort».⁸ Però ben aviat la lírica rilkeana va començar a ocupar un lloc destacat en la vida d'Agustí Bartra. Des de Roissy-en-Brie, Mercè Rodoreda, Anna Murià, Armand Obiols i Agustí Bartra van anar a passar tres dies a París —van arribar-hi el 7 de novembre—, i Murià considera aquesta anada «el nostre viatge de nuvis». El més interessant és que «el dia 8 [Bartra] complia trenta-un anys; com a regal d'aniversari li vaig comprar les poesies de Rilke i asseguts en un banc del Luxemburg, tot daurat de fulles seques, en tallà els primers fulls».⁹ Les primeres lectures de l'obra rilkeana —tal com ens adverteix Llorenç Soldevila— també devien ser fetes en francès, ja que no hi ha cap traducció anterior a 1939; però Bartra ja en tenia notícia a principis de l'any anterior, quan en un article titulat «Rainer Maria Rilke» confessa que la lectura dels *Quaderns de Malte Laurids Brigge* ha «actualitzat en el nostre esperit aquest poeta de llengua alemanya».¹⁰ Un dels passatges del *Crist de 200.000 braços* recull i comenta un fragment dels *Quaderns...*, concretament aquell episodi del capítol XXIV d'aquesta obra en què

6. Feliu FORMOSA. «Agustí Bartra: mite, coherència i sentiment». Dins: *El present vulnerable*. Barcelona: Laia, 1979, p. 173-182.

7. Anna MURIÀ. *Crònica de la vida d'Agustí Bartra*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2004, p. 48.

8. *Ibidem*, p. 88.

9. *Ibidem*, p. 90-91.

10. Llorenç SOLDEVILA.. «El tema del corneta rilkeà...», p. 129.

el protagonista es troba dues màscares mortuòries en un aparador, la de Beethoven i la d'una bella jove ofegada. Aquest és el passatge de la novel·la bartriana que gairebé calca l'estil i els continguts de Rilke, afegint-hi, però, interpretacions personals extrems «Del carnet de Vives» (Tercera part):

I ara cal parlar d'aquell rostre d'aquell a l'oïda del qual vesso cada dia la paraula amb què batega el seu somni exclusiu, l'única cosa que flota en el naufragi de la seva raó. El rostre del caos. I, en la seva desmesura, tan semblant al que es conserva en la mascareta d'aquell altre a qui el destí tapià l'oïda perquè el gran arbre d'aigua i de foc de la seva música creixés únicament cap endins, amb el seu vent i els seus ocells, i la correntia s'eixamplés com llum seminal entra la païra del no creat. Rilke va veure la mascareta penjada (al costat de la del rostre d'aquella donzella negada que fou emmotllat al dipòsit de cadàvers perquè era bell i perquè somreia) a la porta d'un emmotllador davant la botiga del qual el poeta passava cada dia.

El poeta veia diàriament el rostre del geni que sabia i el de la verge que havia accedit a la mort segurament perquè la vida la curullà amb tot el que no podia suportar, com una branca s'esqueixa per un excés de fruit. Jo veig cada dia el rostre del qui no sap, el rostre tràgic de la raó que ha estat devorada pels seus monstres, el rostre deshabitat d'ell mateix.¹¹

Tota l'obra i el pensament de Rilke pesen sobre Agustí Bartra. Així, per exemple, si pensem en la primera de les *Cartes a un jove poeta*, i recordem que Rilke recomanava al seu corresponsal que qualsevol hora de la seva vida, per insignificant que semblés, havia de convertir-se en un senyal d'aquest impuls i d'aquesta necessitat d'escriure, descobrim que aquesta idea va fecundar la ment del poeta català. En preparar els textos per a l'*Obra poètica completa*, Bartra confessava que es va adonar, no sense sorpresa, «de la coherència entre la meua vida, la meua poesia i el meu esperit com un pont de

11. Agustí BARTRA. *Crist de 200.000 braços*. Palma de Mallorca: Lleonard Muntaner editor, 2008, p. 136.

tres arcs sobre el temps. No estic d'acord amb el Riba dels darrers anys, que separava la vida de la poesia i donava als joves, oposant-se a Rilke, el consell de no bastir llurs vides damunt la poesia que volguessin fer. Jo concebo la poesia en mi con un valor d'essencialitat total: actitud, consciència, testimoni, ofici d'home, transcendent qualsevol estètica».¹² Rilke aconsellava al jove Kappus «entrar dins seu i explorar les profunditats de les quals sorgeix la seva vida»,¹³ i aquesta és la base de la poètica bartriana, que veurem expressada en diferents poemes o fins i tot en múltiples declaracions. De manera que aquesta definició que Bartra ens ofereix de poesia potser comparteix l'alè del poeta txec: «La poesia és la vivència total expressada mitjançant la paraula en estat d'epifania.»¹⁴ Quan el 1960 li va tocar prologar una antologia de poesia jove mexicana, la d'aquells joves autors que l'havien volgut conèixer, i sobre els quals havia incidit, va dir que tots havien acumulat la lliçó de Rilke, i cita un dels passatges de les pàgines inicials d'*Els quaderns de Malte Laurids Brigge*, on l'autor txec explica que no cal tenir pressa per escriure poesia de joves, per poder, així, adquirir forces vivències. Cito, a continuació, la traducció castellana del passatge que Bartra va incloure al pròleg de *La espiga amotinada*, i en el qual el narrador parla de les obres que ha escrit: un estudi sobre Carpaccio, una obra de teatre i uns quants versos juvenils.

Los versos no son, como creen algunos, simples sentimientos: son experiencias. Para escribir un solo verso es necesario haber visto muchas ciudades, hombres y cosas; es necesario conocer a los animales y el modo como vuelan los pájaros y saber qué movimientos hacen las pequeñas flores al abrirse por la mañana... Hace falta tener recuerdos

12. Agustí BARTRA. «“Conversa a Terrassa”, Antoni Ribera» (15-V-1971). Dins: *Sobre poesia*, p. 156.

13. Rainer Maria RILKE. *Cartes a un jove poeta*. Traducció de Ramon Farrés. Barcelona: Angle, 2008, p. 43.

14. Agustí BARTRA. «Carta a Joan M. Puigvert» (14-III-1978). Dins: *Sobre poesia*, p. 188.

de muchas noches de amor, cada una de ellas distinta de las otras, de gritos de parturientas y de paridas leves, blancas y durmientes, que se cierran. Es necesario también haber estado junto a los moribundos, es necesario haber permanecido sentado junto a los muertos, en la habitación, con las ventanas abiertas y los ruidos que irrumpen como golpes. Y tampoco basta tener recuerdos. Es necesario saber olvidarlos cuando son muchos, y hay que tener la inmensa paciencia de esperar que vuelvan. Pues los recuerdos mismos son todavía esto. Hasta que no se convierten en nosotros mismos, y son sangre, mirada y gesto, cuando ya no tienen nombres y forman parte de nosotros, hasta entonces no puede suceder que, en una hora muy rara, se eleve del centro de ellos la primera palabra de un poema.¹⁵

Un d'aquells poetes antologats a *La espiga amotinada*, Jaime Labastida, va explicar, en una ponència titulada «La poesía de Agustí Bartra», que «le interessaban los grandes poetas, pero por encima de todos aquellos que hacían vibrar en él una cuerda sonora de semejanza» i, a continuació, cita el nom de Rilke. Però sobre tots aquells joves poetes mexicans, l'autor català no solament va ser un model poètic, sinó que va exercir activament el paper de mestre i mentor. Com comentava l'avui director de l'editorial mexicana Siglo XXI en la mateixa conferència, «le debo horas intensas de lectura y conversaciones, de abismos en poetas que me descubrió, que me hizo leer y amar. Sabía reconocer la profundidad en la voz de un poeta. Le interesaba la honestidad de su palabra, lo característico en él».¹⁶ També, a principi de segle, el poeta txec exercia un magisteri actiu a través de *Les cartes a un jove poeta*, i en aquestes epístoles aconsellava al jove poeta Franz Xaver Kappus que es lliurés, de cor, als llibres que ell considerava imprescindibles: «visqui durant un temps en aquests

15. Agustí BARTRA.. «La espiga amotinada» (1960). Dins: *¿Para qué sirve la poesía?*, p. 231-232. Hi ha traducció catalana d'aquest fragment en R. M. RILKE. *Els quaderns de Malte Laurids Brigge*. Traducció de Jordi Llovet. Barcelona: Proa, 1981, p. 34-35.

16. Jaime LABASTIDA. «La poesía de Agustí Bartra» (1993/1995). Dins: *La palabra enemiga*. Mèxic: Aldus, 1996, p. 95.

llibres, aprengui'n el que li sembli digne de ser après, però sobretot estimi'ls. Aquest amor li serà recompensat mil vegades i mil més».¹⁷ I això mateix és el que el poeta barceloní va fer amb les obres de l'escriptor txec, que va arribar a conèixer tan bé que, en enllestir la novel·la elegia d'*Ecce homo*, es va sentir identificat amb l'alegria i l'alleujament que devia sentir el poeta en llengua alemanya en acabar les *Elegies de Duino*, després de lluitar-hi durant dotze anys.¹⁸ No cal dir que el model elegíac de Rilke es troba al darrere d'*Ecce Homo*, però aquella obra és tan rica que és absorbida per diferents passatges de la poesia bartriana: el mateix autor català ressaltava «los ángeles de Rilke»¹⁹ —i més d'un s'escola entre els seus versos—;²⁰ i quan a la *Rapsòdia d'Arnau* escriu que «eren talment els dos amants de Rilke que fugien del temps»²¹ torna a referir-se a aquesta obra cabdal —especialment a l'Elegia II i en més d'una de posterior on es fa referència a aquests amants—, per posar dos exemples concrets. Però Bartra tampoc no desestima el caràcter òrfic de la poesia de l'autor germànic: al mateix temps que acabava les *Elegies de Duino*, amb pocs dies, el poeta txec va compondre els *Sonets a Orfeu*, que també havien d'influir poderosament en Bartra des dels inicis.

A l'antologia de poesia universal que va preparar el poeta català, i que només ha pogut veure la llum pòstumament, *El canto del mun-*

17. Rainer Maria RILKE. *Cartes a un jove poeta*, p. 49.

18. Agustí BARTRA. «Carta a Pere Calders» (7-VII-1964). Dins: *Sobre poesia*, p. 79.

19. Agustí BARTRA. «Los temas de la vida y de la muerte en Federico García Lorca y Miguel Hernández» (1969). Dins: *¿Para qué sirve la poesía?*, p. 62.

20. Ben aviat, en un pròleg a una antologia el 1954, Antoni Ribera ja va advertir que «seria també interessant estudiar amb atenció el paper tan important que tenen els àngels en la lírica de Bartra, a semblança del que s'esdevé en l'obra d'altres poetes, Rilke i Francis Jammes per exemple». Vegeu Antoni RIBERA. «Pròleg». Dins: Agustí BARTRA. *Poemes. Primera antologia*. Barcelona: Óssa menor, 1954, p. x.

21. Agustí BARTRA. «Sota el tossal de l'àliga» (*Rapsòdia d'Arnau*, 1974). Dins: *Obra poètica completa, II* (1972-1982). Barcelona: Edicions 62, 1983, p. 195.

do (2008), a part d'un fragment de vuit pàgines del *Canto del amor y de la muerte del corneta C. Rilke*, inclou dos poemes rilkeans: «La máquina amenaza» i els números x i xii dels *Sonets a Orfeu*. I dic que són dos, malgrat anomenar-ne tres, perquè el poema intítulat «La máquina amenaza» correspon al desè dels *Sonets a Orfeu* —amb variacions gairebé imperceptibles. Així fa en la versió en quatre versicles de Bartra:

La máquina amenaza todo lo que hemos adquirido, y también pretende desde hace tiempo residir en el espíritu, no en la obediencia. Para que no resplandezca más la bella duda de la mano magnífica, talla más tensa la piedra del edificio.

No se rezaga en ninguna parte, para que una vez le escapemos y se pertenezca, brillante de aceite en la silenciosa fábrica. Ella es la vida, y piensa entenderla mejor que nadie, ella que, con igual decisión, ordena, crea y destruye.

Mas para nosotros la existencia es aún mágica; en cien lugares es todavía origen. Un juego de fuerzas puras, a las cuales nadie toca, a menos que se arrodille y admire.

Algunas palabras rozan aún muy cerca de la Indicible... Y la música, siempre nueva, brotada de las piedras más trémulas construye en el espacio baldío su casa divinizada.²²

Més que la simple evidència que consisteix a constatar que Bartra va traduir un parell dels *Sonets a Orfeu*, i que fins i tot va duplicar-ne un, dotant-lo d'un títol inexistent a l'original, aquesta versió és important perquè d'entre tots els poemes que componen aquesta composició rilkeana escull una peça completament contemporània que planteja la dicotomia entre la natura i la màquina, entre el misteri i la ciència, entre l'aproximació i l'exactitud. En aquests versicles Rilke constata que la vida contemporània es troba, irremissiblement,

22. Agustí BARTRA. «Sonetos a Orfeo, X». Dins: *El canto del mundo. Voces de la poesía universal*. Vol. II. Mèxic: Ediciones Sin nombre, 2008, p. 157.

marcada i regida per la màquina, la qual amenaça tota una concepció de l'existència, tal com l'hem apresada. No obstant això, el jo poètic rilkeà defensa una existència màgica, un joc de forces pures, a la qual de vegades la paraula i la música de la poesia permeten aproximar-se. Quan al pròleg de la versió castellana de l'*Antología de la poesía norteamericana* Bartra es planteja la dicotomia «entre la Musa y la máquina» també imita el plantejament del *Sonet a Orfeu*: constata que la màquina no s'ha incorporat a la poesia —tot i els intents whitmanians— i «no hay danzas en torno a las dinamos». Si bé l'autèntica poesia creu en la vida, i en allò que la conforma, Bartra no creu que «ya ha llegado la hora de componer cantos epitalámicos a la feliz Pareja Neón o rugientes odas al Ala Retropulsora», el més important per al poeta és «que sepa hacer cotidianas las estrellas y vestir de eternidad lo real».²³ Efectivament, el que intenta Bartra és conciliar la «paraula en el temps» machadiana, en la qual creia fermament, amb un concepte de màgia del llenguatge i de la poesia rilkeà que no havia de girar-se d'esquena als avenços seculars, sense que això volgués dir que calia repetir els excessos futuristes. Quan al cap de més de deu anys el poeta català parla dels poetes negres de llengua francesa —a propòsit de l'antologia *Adán negro*—, també al·ludeix a aquesta fusió d'elements màgics ancestrals i a la fe en el progrés de la civilització industrial com un element característic d'aquesta poesia, i per això cita un fragment d'aquest primer quartet del poema x dels *Sonets a Orfeu*. Un cop més, però, la raó cau de la banda de Rilke, perquè tant aquests autors, com el mateix Bartra, pensen que «para el hombre la existencia es aún magia y origen. Para los poetas de la negritud cierto pasado africano que no quieren dejar morir existe para ellos en función de eternidad, y creen en el Reino de la tierra».²⁴

23. Agustí BARTRA. «La poesía norteamericana» (1952). Dins: *¿Para qué sirve la poesía?*, p. 255-257.

24. Agustí BARTRA. «Adán negro: poetas negros de lengua francesa» (1964). Dins: *¿Para qué sirve la poesía?*, p. 129.

Però si els *Sonets a Orfeu* són importants per a l'escriptor barceloní és perquè Rilke presenta una imatge d'Orfeu com de «déu-bruixot»,²⁵ capaç de conèixer el món dels vius i dels morts. Tot poeta, per extensió, comparteix aquestes característiques, i aspira a una «explicació òrfica de l'ésser».²⁶ Així, doncs, part del que conté la poesia de Bartra de visionari i revelador prové del pensament rilkeà. Escrivia l'autor de les elegies d'*Ecce homo* a Pere Calders que «no tinc vocació d'oracle, sinó d'home viu», però entenia que a través de tots els seus escrits ens ha de recordar la importància de la creença en la felicitat: «cal creure-hi, cal voler-la, cal portar-la a dins com una àguila, esculpir-la com una estàtua, vinclar-la, posseir-la, tot el que vulguis, i ensenyar als altres que és la màxima profunditat de l'home, la deu miraculosa de la vida».²⁷ Al poema «Deixant flors a la tomba de Rilke», l'escriptor barceloní invocava aquest autor mort com el «Poeta del destí interior de l'home, / de tu cal sempre aprendre, aquí baix, la distància / entre la mà i la cosa, entre l'arbre i l'estrella».²⁸ Aquesta va ser la lliçó que va voler aplicar Agustí Bartra a la seva poesia, com declarava per carta a Jordi Vallès, tot intentant revelar el misteri de la creació poètica.

Cada poema és una síntesi, cada poema és un intent de voler explicar la poesia del món. I té dos grans, misteriosos silencis: el que és romput amb la primera síl·laba del poema i l'infinit silenci que s'obre, que comença després de la darrera. Entremig hi ha d'altres silencis, com cims solitaris per damunt dels quals passa l'esperit fins arribar al final. Tot final de gran poema ens deixa com una impressió de mutila-

25. Rainer Maria RILKE. «Viu a la nostra riba?...» (§ VI). Dins: *Sonets a Orfeu*. Traducció d'A. Badia. Barcelona: Edicions del Mall, 1981, p. 25, v. 7.

26. Agustí BARTRA. «Al caire de la poesia de Feliu Formosa» (24-I-1978). Dins: *Sobre poesia*, p. 180.

27. Agustí BARTRA. «Carta a Pere Calders» (4-VII-1966). Dins: *Sobre poesia*, p. 105.

28. Agustí BARTRA. «Deixant flors a la tomba de Rilke» (*La fulla que tremola*, 1979). Dins: *Obra poètica completa II (1972-1982)*, p. 400, v. 52-54.

ció, de quelcom que ha estat interromput cruelment, però que podria haver pogut continuar eternament.²⁹

Precisament, aquesta imatge del silenci que trenca la paraula poètica és heretada d'una conferència que Rilke va dedicar a Rodin el 1907, i el fragment en qüestió comença dient: «Coses, tan aviat com jo ho pronuncio (escolteu-vos) es fa un silenci; el silenci que és al voltant de les coses...»³⁰ D'aquesta manera, la poesia s'alça com a so, com a cant vident, com a crit; així, doncs, combinant el que diu Rilke en els seus escrits podríem arribar a una fórmula que encaixa perfectament amb la definició que ofereix Bartra en una carta de 1946: «tota autèntica poesia és experiència resolta en crit musical. Percebre el gran univers de l'esperit i, en el centre, sentir-hi les nostres entranyes vives.»³¹ Uns anys després, compon les «Estances d'Atzingo» (1953) i reitera aquesta mateixa concepció de la poesia, que sorgeix del record i de la vivència i es llança cap a la vidència a través de la paraula poètica.

Perquè vinc d'altres morts i vaig cap a altres vides,
si el cant se m'alça és per fer-se vident
i gravar dalt al fris les visions ardides
que sento néixer en l'ànima del vent.³²

En clau mítica tornem a veure el mateix plantejament a *Quetzalcòatl*, quan a la segona part d'aquest poema llarg, «El sembrador», el narrador èpic es pregunta quan els cants esdevindran una missió

29. Agustí BARTRA. «Carta a Jordi Vallès» (3-IV-1946). Dins: *Sobre poesia*, p. 20.

30. Rainer Maria RILKE. «Auguste Rodin: Une conférence» (1907). Dins: *Oeuvres, I. Prose*. Edició a cura de P. de Man. París: Seuil, 1966, p. 432. La traducció és meua.

31. Agustí BARTRA. «Carta a Jordi Vallès» (19-III-1946). Dins: *Sobre poesia*, p. 18.

32. Agustí BARTRA. «Estances d'Atzingo» (§ II) (3-II-1953). Dins: *Obra poètica completa, I (1938-1972)*. 2a ed. Barcelona: Edicions 62, 1985, p. 181, v. 13-16.

fruit de la visió total del seu destí, i no un simple xiscle migratori, ni un arbrissó: amb el seu falcó a la cuixa l'heroi comença a caminar i troba al seu voltant coses efímeres, però «mai el cant profund, / El gran cant precursor, com una epifania, / la visió que infanta la paraula cabdal!». ³³ Al cant següent, titulat «Les mans que canten», ofereix una descripció d'aquest superhome òrfic que té el do de la fundació mitjançant la paraula.

Canta, cec i vident,
amb la testa envoltada pels trons de les paraules
que en el dolor de l'ésser retronen i celebren
el batec de l'espai de la nova tendresa
on el pressentiment es curulla amb el verb. ³⁴

Rilke també constitueix una baula més en aquesta cadena de poesia visionària que el poeta català intenta reconstruir per justificar, però també per trobar referents a la seva pròpia creació, de manera que no dubta ni un moment de descriure'ns l'obra d'aquest líric en llengua alemanya en els següents termes: «Rilke, crec jo, partint d'una metafísica il·lògica instintiva, anava cap a les visions i intuïcions de l'ésser. Va ser el més gran poeta existencial del segle. La seva èpica fou psicològica i va treure del somni espiritualitzat els seus símbols». ³⁵ De fet, aquesta descripció del creador i del seu cant que oferia a *Quetzalcòatl* no ens ha de sobtar gens, sobretot si pensem que el primer llibre inclòs a l'*Obra poètica completa* es titula *L'arbre de foc*, i en ell la imatge dels arbres s'associa a un cant que sorgeix poderosament i s'imposa, contagia i incendia, perquè «res com ells no és tan silenciós, però res com ells no hi ha que doni una impressió de tanta tranquil·la força, de

33. Agustí BARTRA. «El sembrador» (§ II) (*Quetzalcòatl*, 1960/1971). Dins: *Obra poètica completa, I* (1938-1972), p. 245, v. 26-28.

34. Agustí BARTRA. «Les mans que canten» (§ III). Dins: *Obra poètica completa, I* (1938-1972), p. 248-249, v. 66-70.

35. Agustí BARTRA. «Carta a Miquel DescLOT» (13-IV-1979). Dins: *Sobre poesia*, p. 199.

brotada invencible i pacient. Cap arbre no té pressa. Cap gran poema no en té tampoc...».³⁶ Un dels millors poemes de *L'evangeli del vent* (1956), «Contrapunt», està compost per peces diferents i explica el seu periple d'exiliat i, des de Long Island, el jo poètic es pregunta d'on prové el seu cant. La resposta és la segona peça d'aquest poema múltiple, titulat «Argelers», i on explica que la seva poesia sorgeix de la presa de consciència de la situació tràgica de l'home contemporani que ell mateix va viure, conjuntament amb tants d'altres presoners i exiliats després de la Guerra Civil espanyola.

A la sorra va néixer el meu cant de vidència.
Vora l'antiga mar, entre adormits,
s'alça
el guerrer de l'espiga, l'atlant verd de mon ànima.
Pur en la soledat del vent i les gavines,
s'alça com aquells arbres on el cel i els déus viuen,
on els aires somnien en l'ocell sense pes,
on l'aigua va esborrant els seus braços de neu.³⁷

Aquesta metàfora del cant, del poema, que s'imposa com un arbre (i que no es pot vincular o trencar com els arbrissos que apareixien a *Quetzalcòatl*) s'aprofita directament de Rilke, i més concretament dels dos primers versos de la primera composició dels *Sonets a Orfeu*: «Llavors s'aixecà un arbre. Veu divina / d'Orfeu! Oh cant! Pura elevació!». ³⁸ Els darrers versos de l'últim poema del cicle de *Poemes per a Anna*, «El paradís» (1955), plantegen un diàleg a dues veus —una de masculina i una altra de femenina—, i estan construïts inequívocament sobre aquest passatge rilkeà: «Així brotes tot d'una, gran arbre de la lira / al bosc d'or de la música, oh corall de la

36. Agustí BARTRA. «Carta a Jordi Vallès» (3-IV-1946). Dins: *Sobre poesia*, p. 20.

37. Agustí BARTRA. «Contrapunt» (§ 1) (*L'evangeli del vent*, 1956). Dins: *Obra poètica completa, I (1938-1972)*, p. 141, v. 1-7.

38. Rainer Maria RILKE. «Llavors s'aixecà un arbre...» (§ 1). Dins: *Sonets a Orfeu*, p. 15, v. 1-2.

veu! / Al lllindar de la llum és quan Orfeu es gira / vers la que ve de l'ombra».³⁹ De la mateixa manera, la primera peça d'aquest llibre, «Als llavis del silenci», també recorda aquesta influència crucial: compost per quatre sonets, neix d'aquesta concepció rilkeana, ja que el poeta, en plena nit, es troba «en espera dels mots / que duren existència alada a les imatges»,⁴⁰ i el que vol és escriure un poema que faci prendre consciència als lectors que cal continuar lluitant contra el destí de l'ésser, contra el dolor i les adversitats.

Cantar l'arbre del crit! Estendre branca i fruita
a l'eterna amenaça de la gèlida nit
de l'ésser que abandona tota lúcida lluita.
Aus de la consciència! Cantar l'arbre del crit!⁴¹

Només una referència precedeix l'inici d'aquest llibre, i és la cita de Dylan Thomas, dos versos extrets del poema «En el meu ofici o art adust» (*Morts i entrades*, 1946), on el jo poètic declara que treballa de nit a la llum d'una làmpada, «no pas per ambició o per pa», sinó més aviat per a benefici de la felicitat humanitat, com constata la segona estrofa del poema:

No per l'home soberg jo, decantat
de l'airada lluna, escric en pàgines
com d'escuma marina, ni pels morts
que amb els seus rossinyols i salms torregen,
ans pels enamorats, que estrenyen als seus braços
les tristesses dels segles,
i no donen lloances ni jornal,
ni fan cas del meu art o el meu ofici.⁴²

39. Agustí BARTRA. «El paradís» (1955) (*L'evangeli del vent*, 1956). Dins: *Obra poètica completa, I (1938-1972)*, p. 230,.

40. Agustí BARTRA. «Als llavis del silenci» (§ 1) (*L'evangeli del vent*, 1956), Dins: *Obra poètica completa, I (1938-1972)*, p. 105, v. 2-3.

41. *Ibidem*, (§ II), v. 5-8.

42. Marià MANENT. «Si faig el meu ofici o el meu art». Dins: *Poemes de Dylan Thomas*. Barcelona: Edicions 62, 1980, p. 49, v. 12-19.

És ben significatiu que faci encapçalar el segon llibre per aquesta cita de Thomas, no solament per poder determinar com concep la poesia, i a qui adreça els versos, sinó també per veure que entén la seva creació com un ofici o un art, per tosc que pugui semblar. Per més que als passatges de poesia que hem tingut oportunitat de llegir Bartra plantegi l'escriptura de poesia com l'aparició d'un cant visionari, no hem de pensar que defensa la producció inspirada i arrauxada hereva d'una lectura parcial del romanticisme. La seva concepció de l'escriptura «no implica, ni molt menys, una apologia de l'irracional considerat com element poètic lliure i pur. El poeta sap molt bé que la poesia no ignora que la folia té la seva lògica, i que aquesta, a vegades, pateix d'alienació. El cant fa i canvia el poeta. La seva veritat profunda li ha estat donada no d'una inspiració, sinó més aviat d'una aspiració en la qual la veu *només* col·labora. El cant d'Orfeu creava oïdes en la roca. La poesia omple allò que penetra: vessa dintre les entranyes la missió de la primavera».⁴³ De fet, «hi ha una arquitectura del crit (jo, personalment, he entrat en un període en què se m'ha imposat una exigència d'harmonia formal —en són exemples la tècnica de *Rut* i de *Màrsias*—, però el crit és el mateix). El poeta és l'arquitecte i l'obrer del seu crit. El gran temple sonor que somia l'ha d'anar aixecant amb les pedres de la seva sang, de la seva carn i del seu esperit. I ningú no el pot ajudar en aquesta tasca».⁴⁴ També a les *Cartes a un jove poeta* hi ha un fragment on Rilke recomana entendre la creació literària sense presses, perquè «*Tot és gestar i després engendrar. Deixar que qualsevol impressió i qualsevol embrió d'un sentiment es perfaci a l'interior, en la foscor, en l'indicible, l'inconscient, l'inassolible per a la pròpia raó*».

Explica el poeta txec que ser artista és anar-se fent i créixer, i per comunicar-ho al seu corresponsal fa servir una imatge que ja hem vist utilitzada anteriorment, relacionada amb la creació artística: cal

43. Agustí BARTRA. «Respostes al qüestionari de la revista *Poemes*» (25-I-1965). Dins: *Sobre poesia*, p. 90.

44. Agustí BARTRA. «Carta a Jordi Vallès» (19-III-1946). Dins: *Sobre poesia*, p. 18.

«madurar com l'arbre, que no força la seva saba i aguanta confiat les tempestes de la primavera, sense la por que després pugui no venir l'estiu. L'estiu ve. Però només ve per als qui són pacients i es comporten com si tinguessin davant seu l'eternitat.»⁴⁵ Que Bartra era conscient d'aquest text, i que s'havia fet ben seva aquesta doctrina d'evolució constant, fins al punt de difondre-la als companys del seu voltant, ho demostra una carta que Pere Vives —refugiat com ell a Argelers— va enviar «A Agustí Bartra, camí d'Amèrica» (27-1-1940), un any abans de morir en un camp de concentració nazi. Aquest bon amic del poeta barceloní confessava que li era molt difícil escriure i trobar els mots que traduïssin els sentiments ardents que tenia: «per això sóc rilkeà. Perquè sento que només aquest heroisme laboriós i pacient em podrà donar algun dia una mica del que us ha estat confiat pròdigament a vosaltres.»⁴⁶ Tanmateix, gràcies a Anna Murià, sabem que per a Agustí Bartra «escriure és un esforç dolorós. Llegir allò que acaba d'escriure és la joia alleujant»;⁴⁷ de manera que el que semblava una deu espontània del cant no concorda amb el patiment que l'escriptura li produïa, i que recordava a Joaquim Carbó, a propòsit de la feina que li va portar construir l'estructura-seqüència del *Crist de 200.000 braços*: «tot material és sempre feixuc, Joaquim, des dels carreus de marbre que emprava Miquel Àngel fins a les paraules que Rilke havia d'ajuntar.»⁴⁸

Aquesta assumpció d'ofici, de control de la imaginació, de modulació de la veu i de pràctica de materials de la tradició tindrà lloc en l'obra de Bartra en ple exili, a l'hora de produir les últimes peces líriques de *L'arbre de foc* (1946), i ja en imaginar els poemes del nou llibre *L'evangeli del vent* (1956). Però aquest esforç de visió, de creació i d'elaboració demanava una dedicació absoluta, calia paciència —com demanava Rilke—, i un treball feixuc que pot arribar

45. Rainer Maria RILKE. *Cartes a un jove poeta*, p. 49.

46. Anna MURIÀ. *Crònica de la vida d'Agustí Bartra*, p. 61.

47. *Ibidem*, p. 120.

48. Agustí BARTRA. «Carta a Joaquim Carbó» (23-v-1968). Dins: *Sobre poesia*, p. 108.

a sobtar que concordi amb una concepció visionària del poeta i de la poesia. En una entrevista concedida a Antoni Ribera assumeix el paper òrfic del creador, a mig camí de l'home que cerca i que troba, llançat a la vivència total de la poesia, i que compon sense mètode, tal com respira, ben sovint sense adonar-se'n, i moltes vegades amb dificultat: «el treball creador representa per a mi una lluita contínua per doblegar les esperes. Poques vegades les paraules s'apoderen de mi: he d'anar a cercar-les a llurs amagatalls i fer-les sortir amb el fuet a la mà. Però de vegades també s'esdevé que vénen com les bèsties submises que voltaren Orfeu. Vaig sempre ple de visions, idees, projectes, intuïcions confuses, misteris fragmentats que romanen a l'aguait.»⁴⁹ És Jaime Labastida qui ens resol aquesta aparent paradoxa reproduint les confessions que li va fer Agustí Bartra, quan va explicar-li en què consistia el seu procés creatiu:

Él me confesó que jamás borraba un verso. No entendí entonces la razón, o sus razones. Me dijo, por una parte, que nadie podía saber si aquel verso destruido era o no el mejor. Por otra parte, me hizo saber cuál era el metabolismo de su proceso creador. Después de esa «visión», Bartra tardaba largas horas, acaso días, quizá semanas, «construyendo» en su interior, poco a poco, el poema. Como dice Anna: buscando las palabras para «decir la visión». Cuando se sentaba a escribir, el poema nacía de golpe, intacto y perfecto. Jamás lo vi tachar, ni siquiera una palabra.⁵⁰

Però per lliurar-se de manera total a tantes hores de maduració interior i de modulació de la idea (o, per ser més exactes, de la visió), era necessària l'assumpció abnegada d'una vocació. Aquesta missió de poeta, la formula el 1946 a Jordi Vallès per carta com una voluntat ordenadora de la seva vida, però fins i tot, també, del seu impuls creador, del seu crit, del seu cant. «L'home que té per missió anar cap a

49. Agustí BARTRA. «Conversa a Terrassa (D'una entrevista per Antoni Ribera)». Dins: *Sobre poesia*, p. 159-160.

50. Jaime LABASTIDA. «La poesía de Agustí Bartra», p. 98.

tots ha d'estar sol, en una soledat ardent i sovint desesperada. L'art té grans aventurers que a vegades fan creure que la creació es realitza per virtut d'una màgia insòlita, aliena a la voluntat de l'artista. No hi ha autèntic gran artista sense una voluntat central que ordena el món tumultuós que s'acumula en la seva ànima». ⁵¹ En vincular tan estretament vida i poesia, com recomana Rilke al seu jove poeta, hi ha un moment que l'artista ha de treballar constantment, i per això cal fer-ho sol: «Només hi ha *una* soledat, i és gran i no gens fàcil de portar», però aquest isolament interior és l'única via efectiva per «entrar dintre d'un mateix i no comunicar-se amb ningú durant hores», ⁵² i d'aquesta manera tenir un accés directe al coneixement. Aquesta idea d'aïllament és recurrent en els escrits i cartes de Rilke, i ben aviat Bartra la va assumir com a pròpia, fins al punt que va confessar a Anna Murià —quan encara només eren bons amics a Roissy— que en una relació amorosa «la dona ocupava un lloc secundari; primer era l'obra, la vida». ⁵³ Al cap dels anys, ja als Estats Units, casat i amb dos fills, es manté ferm en la seva conducta vital, i davant de les discussions familiars en més d'una ocasió havia hagut de recordar «que ell era així, que havia de fer la seva obra, que no podia viure com els altres». ⁵⁴ La família, per tant, quedava supeditada a la seva vocació literària que, al mateix temps, és vista com una devoció i una obli-gació. Un dels documents més sentits que va escriure Agustí Bartra va ser la carta que va adreçar al seu pare per fer-li saber que prenia el camí de l'exili per ser fidel a la seva crida interior i a la seva veu, per bé que allò podia dir que no es tornarien a trobar mai més.

Tinc una veu i el meu deure és elevar-la fins que es trenqui o la trenquin, però jo no puc trencar-la perquè no és meva exclusivament. Tenir una veu es paga amb silenci i soledat i dolor. Tu has conegut du-

51. Agustí BARTRA. «Carta a Jordi Vallès» (19-III-1946). Dins: *Sobre poesia*, p. 18-19.

52. Rainer Maria RILKE. *Cartes a un jove poeta*, p. 73-74.

53. Anna MURIÀ. *Crònica de la vida d'Agustí Bartra*, p. 85.

54. *Ibidem*, p. 183.

rant molts anys el meu silenci i la meua soledat. Ara potser comença el veritable dolor. Tu has oït també la meua veu i t'has reconegut en ella. No pots voler de cap de les maneres que emmudeixi. Donaria tot el món per estalviar-te que la meua veu hagués de necessitar el teu dolor. Però no puc. És «nostra». I per ella ho faré tot, estic disposat a tot per la meua vocació. Oi que em comprens, pare? Oi que creus en la meua ànima, en la meua sinceritat? Si sabessis com desitjo la teua aprovació! Avui més que mai estic segur de mi mateix, però més que mai estic voltat de soledats. Si fes el que tu desitges en el crit que és la teua carta, estic segur que arribaria un moment que no podríem mirar-nos als ulls; o tu o jo els abaixaríem amb tristesa...⁵⁵

Per a Agustí Bartra, Rilke va representar un model vital i literari, ja que la seva obra es va forjar a base de silenci i soledat, i gràcies a això va aconseguir ser un gran artista creador en qui visió i intuïció formen dues parts importants de la seva poesia.⁵⁶ En una carta de 1971 a un jove poeta (un Miquel DescLOT «molt jove, entenedorament jove»), Agustí Bartra li recorda —com si ho fes Rilke a Kappus— que un creador ha de triar entre destí i joc, i que ell només creia «en una poesia que s'ha triat destí», de manera que el convidava a decantar-se per Orfeu (més que no pas per Eros), perquè si «la poesia és també un treball —i cal que ho sigui— hem de fer-ne el centre de la nostra vida. No podem escriure mai autèntica poesia si no la vivim, si no és l'expressió i l'essència d'aquella interioritat on esperit i món es barregen».⁵⁷ És clar que les connexions no acaben aquí, ja que el poeta barceloní ens recorda que en els seus períodes de sequera l'autor dels *Nous poemes* es va dedicar a traduir l'obra de diferents autors, de la mateixa manera que va fer ell. Una d'aquestes versions al català que cal recordar és l'*Antologia de la lírica nord-americana* (1948), ja que va ser el primer moment —a mitjan se-

55. Anna Murià. *Crònica de la vida d'Agustí Bartra*, p. 38.

56. Agustí Bartra. «Rainer Maria Rilke» (1961). Dins: *¿Para qué sirve la poesía?*, p. 130.

57. Agustí Bartra. «Carta a Miquel DescLOT» (14-VI-1971). Dins: *Sobre poesia*, p. 162-163.

gle xx— en què es començava a posseir una idea de les diferents tendències estètiques que havien ocupat la literatura d'aquest país al llarg d'un segle. D'entre els més de cinquanta autors que aplega en aquest florilegi, en sobresurt un per sobre de tots (molt més que Walt Whitman, Hart Crane o Carl Sandburg, poetes que li van interessar), i aquest no és altre que T. S. Eliot. Evidentment, pels volts de 1950 la fama del poeta angloamericà havia pujat molt i molt, sobretot després que li fos concedit el premi Nobel el 1948, i semblaria ben comprensible que li dediqués vint-i-set pàgines de la seva selecció. Però el que pot arribar a resultar més inusual és que Bartra a l'*Antologia de la lírica nord-americana* (1951) traduí un poema llarg com «La cançó d'amor de J. Alfred Prufrock» —tot i ser un dels millors poemes de la centúria—, i que, a més a més, versionés un llibre sencer, amb l'aparell de notes finals, tal com fa amb *La terra eixorca*. Un any després de la publicació d'aquesta antologia en català, n'aparegué la versió castellana amb una nombrosa presència de noves traduccions de poemes, algun dels quals era recent i important com una de les peces que integraven els *Quatre quartets* (1943). Aquesta és la descripció que fa Bartra a Joan Fuster del nou format de la seva selecció:

Ahir va sortir la meua *Antología de la poesía norteamericana*; i avui te n'he enviat un exemplar per correu, certificat. Dintre de la sobrietat, l'edició ha quedat força bé, ja ho veuràs. Eliot i Whitman hi són doblats, i hi he incorporat alguns poetes que no consten en les versions catalanes. D'Eliot hi van «Divendres de cendra» [sic], «Els homes buits», que segurament coneixes, i «The Dry Salvages», que potser no has llegit perquè, que jo sàpiga, no ha estat traduït i forma part del darrer llibre de poemes d'ell publicat: *Four Quartets*.⁵⁸

58. JOAN FUSTER. «Agustí Bartra a Joan Fuster» (27-X-1952). Dins: *Correspondència*, 2. *Agustí Bartra i altres noms de l'exili americà*, p. 160. Com ens informa en nota a peu de pàgina l'editor d'aquest volum, Santi Cortés, «Els poetes afegits foren John Peale Bishop, Stephen Crane, Randall Garrell, Sidney Lanier, Muna Lee, Robert Lowey, Theodore Roethke i Richard Wilbur». D'altra banda, en una nota posterior l'editor aclareix que «El poema de T. S. Eliot que ell anomena

En la presentació que fa del poeta als versos traduïts en la primera antologia catalana ja trobem una justificació d'aquesta extensa inclusió per qüestions d'èxit i difusió de la seva obra, per bé que ja podem intuir una comunió poètica entre la idea de la poesia i la factura creativa dels dos escriptors, sobretot si el primer presenta una lírica «rica d'implícacions filosòfiques i símbols universals d'inspiració antropològica».⁵⁹

T. S. Eliot és la més gran influència poètica de la literatura moderna de llengua anglesa. El seu impacte ha tingut, i té encara, irradiacions universals, i àdhuc ha marcat artistes de conviccions vitals oposades a les d'ell. Hom pot dir que la seva influència ha estat una arma de doble tall, car ha pogut oir que en les veus dels que se li oposaven vibrava l'eco de la seva pròpia veu. Inevitablement, la seva glòria ha girat entorn de malentesos, afavorit pel caient sovint crític de la seva poesia.⁶⁰

Tal com succeeix en Bartra, que en no trobar una continuïtat temàtica i lingüística en la tradició catalana que encaixés i justificués el seu doll líric va haver de fixar-se en altres tradicions —especialment la nord-americana—, també la poesia d'Eliot va entroncar amb una evolució lírica que no li era pròpia, i ell mateix va reconèixer «que su lenguaje no se basaba en la poesía victoriana, sino en la poesía francesa simbolista, particularmente sobre Laforgue. Era necesario romper con Tennyson y, sobre todo, con Swinburne».⁶¹ Tant la seva crítica com la seva poesia va «contra el arte ornamen-

Divendres de cendra, és Dimecres de cendra. Es pot trobar la mateixa versió en castellà reproduïda en tota la seva extensió sota el títol de «Miércoles de ceniza» a *El canto del mundo*. Vol. I. Mèxic: Ediciones Sin nombre, 2008, p. 271-278.

59. Agustí BARTRA. «Prefaci». Dins: *Antologia de la lírica nord-americana*. Vic: Eumo: Edipoies, 1983, p. 10.

60. Agustí BARTRA. «T. S. Eliot». Dins: *Antologia de la lírica nord-americana*, p. 187.

61. Agustí BARTRA. «T. S. Eliot» (1977). Dins: *¿Para qué sirve la poesía?*, p. 185.

tal y la retórica de rezagos románticos y victorianos. La fantasía es domada por la inteligencia. Son enterrados los convencionalismos floridos». ⁶² En aquest sentit podríem dir que Bartra també realitza la mateixa operació envers una part de la poesia catalana precedent que connectava amb una part de la poesia simbolista: «crec que la poesia ha de tornar als temes si vol sobreviure. La poesia és feta amb paraules, però la finalitat de la poesia no és pas la paraula. La tècnica monstruosa de Mallarmé m'ha empudegat sempre; els seus brodatxos críptics i al·lusius tenen per a mi un interès escàs». ⁶³ L'opinió d'Eliot cap a l'autor d'*Un cop de daus...* no és pas més bona que la que mostra el poeta barceloní per unes raons semblants. ⁶⁴ Una de les fixacions dels assaigs eliotians, ja des del seu primer llibre, *El bosc sagrat* (1920), és la reivindicació d'una llengua col·loquial per a la literatura, però això no ens pot fer suposar que el poeta angloamericà advoqués per una poesia clara; Bartra ja ens adverteix que aquest és «únicamente uno de los aspectos formales de su poesía [...]. Si al principio puede ser reputado como un valor de clarificación y sencillez, en definitiva contribuye a su complejidad contrapuntística». ⁶⁵ El poeta terrassenc d'adopció ajunta i tradueix al castellà alguns fragments d'una conferència d'Eliot inclosa a *Sobre poetas i poesia*, i titulada «La música de la poesia» (1942), on reflexiona al voltant d'aquesta pretensió moderna (de Wordsworth ençà) que consisteix a voler aproximar el llenguatge de la poesia a la parla.

Es una ley natural que la poesía no se aleje demasiado de nuestro hablar cotidiano. Cada revolución, en poesía, es susceptible de conducir a un retorno al lenguaje común... En ciertas épocas, la tarea del poeta consiste en explorar las posibilidades musicales que ofrece la

62. *Ibidem*, p. 187.

63. Joan FUSTER. «Agustí Bartra a Joan Fuster» (16-xi-1950). Dins: *Correspondència*, 2. *Agustí Bartra i altres noms de l'exili americà*, p. 88.

64. T. S. ELIOT. «La música de la poesia» (1942). Dins: *Sobre poetas i poesia*. Barcelona: Columna: Faig, 1999, p. 34.

65. Agustí BARTRA. «T. S. Eliot» (1977). Dins: *¿Para qué sirve la poesía?*, p. 185.

convención establecida sobre la cual descansa la relación entre el lenguaje poético y el lenguaje hablado; en otras épocas, la tarea consiste en alcanzar la evolución del lenguaje hablado, que no es otra cosa que la evolución del pensamiento y la sensibilidad.⁶⁶

No podem dir que, en els seus primers llibres, Agustí Bartra aposti per un llenguatge que no sigui l'usual, per bé que a partir de la segona part dels anys 40, i a causa de l'adopció de recursos mètrics i formes de versificació més tancades, sí que el seu llenguatge se'n ressent. Amb tot, crec que el poeta català aspira a un llenguatge comú, i de comunicació per a tothom, sense que això representi un abaratiment dels seus continguts. D'altra banda, si sempre va anar a l'encalç del «*ritme interior* dels seus versos arrítmics» per provocar un efecte sobre l'auditori,⁶⁷ no podem dir que la seva poesia es basi, exclusivament, en la musicalitat buida; més aviat hem de pensar que Bartra —com Eliot— pertany a aquella mena de poetes que proven d'assolir l'«evolució de la llengua parlada» per encabir-hi un tipus de pensament i sentiment. És prou clara la seva proposta lírica i lingüística si tenim present una carta que va enviar el 1953 a Joan Fuster on, precisament, es desmarcava de la proposta inspirada de Joan Maragall, ja que la seva veu de poeta no aconseguia sempre incendiar tots els lectors:

el llenguatge poètic només existeix quan hi ha hagut captura per part de l'esperit, és a dir, quan ha estat transcendit pel missatge creador. Pensar el contrari d'això —i posar-ho en pràctica lírica— fou el gran error de Maragall. La paraula viva maragalliana com a simple vehicle d'emoció no se'ns comunica (¡quants esfondraments verbals no trobem en la seva obra!), i per la senzilla raó que el llenguatge natural dels homes no és el llenguatge natural de l'emoció del poeta. Cal do-

66. *Ibidem*. Com ja he indicat, en aquesta cita Bartra retalla, sense indicar-ho, diferents frases de la mateixa conferència d'Eliot. A continuació indico en l'edició catalana a partir de quina pàgina els lectors podran trobar les referències: T. S. ELIOT. «La música de la poesia» (1942). Dins: *Sobre poetes i poesia*, p. 35 i s.

67. Anna MURIÀ. *Crònica de la vida d'Agustí Bartra*, p. 123.

nar-li una altra naixença, individualitzar-lo i, ensems, infondre-li una vastitud impersonal. Quan això s'aconsegueix, la poesia fins i tot pot traduir-se.⁶⁸

En aquesta explicació poètica, on es planteja el tema del llenguatge col·loquial relacionat amb la poesia, crec que Bartra reprèn una preocupació ben eliotiana, i que la resol tal com ho va fer el crític angloamericà: com ell, l'autor de *Màrsias i Adila* tampoc no vol «que el poeta només reproduïxi el seu llenguatge de conversa, el de la seva família, el dels seus amics i del seu barri concret: però sí que en tregui el material amb el qual fa poesia [...]; és de sons que ha sentit d'on ha de treure la seva melodia i la seva harmonia».⁶⁹ T. S. Eliot és un dels grans poetes «metafísics i intel·lectuals» —com Crane o Pound—,⁷⁰ però inclou converses o cites dins mateix del poema, barrejant els elements més populars amb els més erudits, i proposant una nova forma de *collage* intercultural a *La terra eixorca*. Ja veiem, per tant, que aquest caràcter col·loquial és més aviat estilístic i accessori, ja que «el realismo, para él, es un *signo* donde sentimos una pulsión de la condición humana. Un *signo* que interioriza».⁷¹ Bartra ens explica el funcionament de la ment poètica eliotiana i el sentit de l'ús d'aspectes formals que discorden del conjunt: «el tono común y los fragmentos de conversación son como islotes en medio de la poderosa corriente simbólico-realista y alucinada de una poesía más cargada de *pathos* que de realidad trascendida.»⁷² La lírica contemporània és complexa i es funda, ni més ni menys, en la barreja i la complexitat de tons i de formes que no es mantenen aïllades, i

68. Joan FUSTER. «Agustí Bartra a Joan Fuster» (5-II-1953). Dins: *Correspondència*, 2. *Agustí Bartra i altres noms de l'exili americà*, p. 179.

69. T. S. ELIOT. «La música de la poesia» (1942). Dins: *Sobre poetes i poesia*, p. 36.

70. Agustí BARTRA. «Carl Sandburg» (1973). Dins: *¿Para qué sirve la poesía?*, p. 154.

71. Agustí BARTRA. «T. S. Eliot» (1977). Dins: *¿Para qué sirve la poesía?*, p. 186.

72. *Ibidem*, p. 185.

se substitueixen les unes a les altres, sinó que es complementen i es barregen al segle xx. Com va escriure al pròleg d'*El canto del mundo* (2008) que acaba de publicar-se, «la poesia moderna va desde la prosodia de lo cotidiano hasta la metafísica del ser, desde la dicción al estilo, desde la experiencia interna hasta la canción viva, desde el conjuro órfico hasta la esencia de un estado de visitación».⁷³ Aquesta obra és una antologia àmplia (de gairebé nou-centes pàgines) de la poesia mundial —per jugar amb el terme goethià— de totes les èpoques i civilitzacions. Sam Abrams la considera la seva obra mestra com a crític, «porque un antólogo, antes que nada, tiene que ser un buen lector y un buen crítico».⁷⁴

Però, més que això, Agustí Bartra troba en la mentalitat eliotiana aquella curiositat i aquell interès per les altres cultures i pels símbols de civilitzacions diferents. En l'obra de l'autor català hi ha un mateix ús d'intervencions o al·lusions culturals, sobretot enmig dels poemes més narratius i èpics, en què la realitat circumdant que dotava de marc realista el poema se substitueix per un espai èpic o més aviat simbòlic. Agustí Bartra presenta Eliot com a autor de *La terra eixorca*, «el gran poeta que expresa la crisis y el caos del mundo moderno, de un mundo que aún no ha soltado el lastre de lo muerto y no ha podido dar vida a una civilización auroral»,⁷⁵ i per aconseguir això ha hagut de transcendir el marc realista i situar-se en un àmbit referencial més aviat al·legòric. Potser podem explicar aquesta seducció de Bartra cap als mites antics o de civilitzacions pretèrites a partir de la Segona Guerra Mundial. Preguntem-nos si l'autor català, potser inspirat per Eliot, no es va trobar davant d'aquesta sensació de caos i de desorientació, perdut en un altre continent, sense poder tornar a casa, amb dificultats econòmiques, i sense un públic que donés sentit

73. Agustí BARTRA. [2008], «Prólogo». Dins: *El canto del mundo. Voces de la poesía universal*, vol. i, p. XIX.

74. D. Sam ABRAMS. [2008], «Introducción». Dins: Agustí BARTRA. *El canto del mundo. Voces de la poesía universal*, vol. i, p. xxxii-xxxiii.

75 Agustí BARTRA. [1999], «T. S. Eliot» (1977). Dins: *¿Para qué sirve la poesía?*, p. 186.

a la seva obra, i per això es va recloure en mites fundacionals, i va escollir que els seus protagonistes poètics visquessin virtualment en altres cultures o en altres temps on la redempció personal fos possible, o, en tot cas, la seva situació real fos explicable a través de l'estructura mítica. Bartra, en una conferència pronunciada el 1961 a la universitat nord-americana de New Haven, va justificar perfectament el perquè d'aquesta tendència contemporània de recórrer a les estructures i als herois mítics: «el anhelo del hombre moderno de anclarse en una conciencia mítica corrobora su estado de crisis de división trágica. Se anhela lo que no se tiene. En medio del caos y crepúsculo de los viejos valores, late siempre una conciencia matutina de índole heroico-mística.»⁷⁶ Si fem un repàs ràpid de les diferents cultures i èpoques a què recorre per anar a buscar els seus protagonistes, descobrirem aquesta predilecció pels assumptes mítics d'arreu com a forma de creixement paral·lel a l'estrictament realista: *Màrsias i Adila* (1948), *Odisseu* (1953), «Poema de Rut» (*L'evangeli del vent*, 1956) i *Quetzalcóatl* (1960/1971).

Crec que a aquesta va seguir una època que s'inicia a la dècada dels anys 60, i que coincideix amb un nou enfrontament amb la realitat, quan comença a pensar en la possibilitat de retornar a la pàtria. Recordem que, després que Pere Calders —bon amic amb qui havia compartit l'exili mexicà— li parlés de com de bé se sentien a Sant Cugat de Vallès, de com la vida era agradable i sense angoixes, i instés el poeta a retornar a Catalunya, Bartra li va respondre el següent: «D'ençà que tu no hi ets, jo em sento profundament molt més a prop de Catalunya: és com si el mite de la pàtria se m'hagués fet tot d'una més concret i bategant, hagués perdut en desmesura mística i guanyat en arrapament tel·lúric.»⁷⁷ La seva poesia també perd en càrrega mítica, i torna, progressivament, a enfrontar-se a la realitat històri-

76. Agustí BARTRA. «Quetzalcóatl y el poeta» (1961). Dins: *¿Para qué sirve la poesía?*, p. 104.

77. Jaume AULET (ed.). «D'Agustí Bartra a Pere Calders» (25-XII-1962). Dins: *Epistolari Pere Calders-Agustí Bartra (I)*. Barcelona: Ajuntament de Terrassa, 2001, p. 23-24.

ca i personal. Pensem en *Ecce homo* (1964), un poema compost poc després d'haver signat aquesta carta —l'última elegia va datada el novembre de 1964—, i no protagonitzat per una figura mitològica, sinó per una veu que es pot confondre amb la del poeta, la qual habita un món molt propi: ni exòtic ni llunyà, el jo poètic realitza un acte d'introspecció en qui ha estat, i en el primer vers de tots anota «A les muntanyes del meu cor m'hereto».⁷⁸ La recuperació de la realitat coincideix amb la possibilitat, ja gairebé efectiva, de la tornada a Catalunya i, per aquesta raó, acaba component els *Poemes del retorn* (1972), que conté el poema «Cartell per als murs de la meva pàtria» (1969) que es clou de la següent manera, en la coda final.

El mur! Els murs! El mur on deixo el meu edicte
amb paraules que són de ningú i de tothom!
Agustí m'anomenen, és Bartra el meu cognom,
criatura del llamp i de l'espera invicta.
Invisible i sabut, torno com oreneta
d'espines i cristall. Oh, deixa'm que, lleuger,
em posi, Catalunya, a la teva mà dreta
i m'hi adormi, tranquil, amb bruit d'ala i carrer!⁷⁹

Aquesta recurrència a obres de procedència diversa, crec que és una mostra del que T. S. Eliot reclamava per al poeta contemporani, aquell «sentit històric» —que va definir a «Tradició i talent individual»— que «obliga un home a escriure no només tenint al moll de l'os la seva pròpia generació, sinó amb la sensació que tota la literatura d'Europa des d'Homer, i dins la totalitat de la literatura del seu país, té una existència simultània i compon un ordre simultani. Aquest sentit històric, que és un sentit de la intemporalitat i la temporalitat alhora, és el que fa un autor tradicional. I és el que al mateix temps fa a un autor més acuradament conscient del seu lloc en el temps, de la

78. Agustí BARTRA. «Elegia I» (*Ecce homo*, 1968). Dins: *Obra poètica completa, I (1938-1972)*, p. 411.

79. Agustí BARTRA. «Cartell per als murs de la meva pàtria» (1969) (*Poemes del retorn*, 1972). Dins: *Obra poètica completa I (1938-1972)*, p. 479.

seva contemporaneïtat».⁸⁰ Bartra va assumir aquest «sentit històric», i no solament es va fer seva la tradició lírica nord-americana, sinó que també va escandallar les possibilitats que li oferia la línia visionària que naixia en el romanticisme i desembocava, ja al segle xx, en el surrealisme; de la mateixa manera que, com hem vist més amunt, en la seva poesia trobem referències a mites de diferents civilitzacions i períodes. De fet, la culminació d'aquest «sentit històric», portat fins a les últimes conseqüències, es produeix a les tres rapsòdies incloses a *Soleia* (1977), quan fa dialogar personatges mítics amb d'altres de ficció —per exemple, Ulisses parla amb Ahab—, i introdueix altres éssers reals que intervenen, juntament amb el poeta, o als quals s'adreça en forma d'homenatge o increpació. Així, doncs, veiem que es pren com a marc referencial l'àmbit global de la Tradició Humana —en majúscules—, sense importar-li si aquella figura és real, literària o mitològica, o si l'acció té lloc en el present, en el passat o en el temps suspès de la poesia.

En aquest sentit, complica una mica més la proposta eliotiana de *La terra eixorca*, on —tal com ho va descriure Bartra— «las alusiones a mitos griegos y orientales y a simbolismos antropológicos, la dislocación del tiempo como unidad fluente, se mezclan con visiones del Londres moderno y del Londres antiguo».⁸¹ Encara que la fantasia sigui domada per la intel·ligència, i no posseeixi la qualitat visionària d'un Rimbaud, a *La terra eixorca* aconsegueix mostrar —sempre segons l'escriptor català— la «desesperación metafísica de la caída cósmica del hombre» (cosa que no assoleix en els digressius *Quatre quartets*).⁸² També, com el poeta barceloní, «Eliot es uno de los poetas que ha sentido con más dolorosa clarividencia la división trágica y la soledad del hombre moderno, porque si la conciencia del caos es tan aguda, [...] le ha sido indispensable buscar la

80. T. S. ELIOT. «Tradition and individual talent». Dins: *The Sacred Wood*. Londres: Methuen, 1960, p. 49. La traducció és meua.

81. Agustí BARTRA. «T. S. Eliot» (1977). Dins: *¿Para qué sirve la poesía?*, p. 185-186.

82. *Ibidem*, p. 186-187.

salvación en un orden, o mejor, en unas tradiciones culturales que para él significaban el regreso a los orígenes».⁸³ Bartra comparteix amb Eliot la mateixa concepció de l'individu contemporani, absolutament perdut sobre la terra, tal com l'expressa l'autor angloamericà al poema «Els homes buits», de manera que el Titella anomenat Ecce Homo (*Màrsias i Adila*, 1948) «es troba entre l'home del soterrani de Dostojevskij i l'home buit d'Eliot».⁸⁴ En una conferència titulada «El somriure del gat (Per què serveix la poesia?)» (1969/1975) Bartra relaciona la seva poesia amb la de l'autor angloamericà, encara que en parla a propòsit de la condició de l'individu contemporani, posa com a exemple l'home del soterrani, el protagonista dels *Apunts del subsòl* de Dostojevskij, que és el precursor de Georg Samsa de Kafka: mentre que el personatge del novel·lista rus explica que moltes vegades s'ha volgut tornar un insecte, el protagonista de *La transformació* s'hi acaba tornant. Però el que li passa, tal com argumenta Bartra, no és que es trobi

buit de consciència, que la té, bé que estigui podrida, està buit de valors i de poesia, és ja un dels homes «buits» del poema de T. S. Eliot:

Som els homes buits
 Els homes embotits
 Ens inclinem junts
 Amb les testes plenes
 De palla Ai! Ai!
 I les nostres veus aspres
 Quan xiuxiuegem
 Són baixes sense sentit
 Vent a l'herba
 O el trot de les rates
 Als vidres romputs
 Dels nostres secs soterranis...

83. *Ibidem*, p. 185.

84. Agustí BARTRA. «El somriure del gat (Per què serveix la poesia?)» (1969). Dins: *Sobre poesia*, p. 132.

Aquest home que viu als soterranis de la vida es troba de debò a la intempèrie de tota moral i dejú d'Eros. «Ens cansem de ser homes —diu—, de posseir veritable carn i sang individual. Ens avergonyim de ser humans... ho considerem per dessota de la nostra dignitat».

Eliot ho expressa en el seu poema:

Entre el pensament
I la realitat
Entre el moviment
I l'acte
Cau l'Ombra
... Entre el desig
I l'espasme
Entre la potència
I l'existència
Entre l'essència
I la descendència
Cau l'Ombra...

Consanguini d'aquest home buit, balmat, és el meu Titella, anomenat *Ecce Homo*, del meu poema *Màrsias i Adila*. En el tèrbol Carreró del Segle hi ha una fira amb el carrusel de l'Etern Retorn i el teatre on

el
Titella
penjava
d'un fil
immòbil...⁸⁵

D'altra banda, tot continuant amb les connexions que hi ha entre l'obra dels dos autors, no hi ha cap dubte que les «Notes» que clouen *Ecce homo* estan inspirades en les notes finals que T. S. Eliot va afegir al final de *The Waste Land*, i que el poeta va traduir per a la seva *Antologia de la lírica nord-americana*. És clar que la incidència d'aquesta obra no acaba pas aquí, ja que «Contrapunt» (la pri-

85. *Ibidem*, p. 129-130.

mera peça de la tercera secció de *L'evangeli del vent*, 1956), un dels poemes preferits pel seu autor, «està tot ell entreviat d'un misteri i d'una vehemència que me'l fa sentir pregonament meu. És clar que la "resposta" a Eliot només és lateral: és només *una* de les afirmacions que hi bateguen. Sento viva la meua poesia quan es dona com una resposta de la meua vida a la Vida, una resposta que és entranya i esperit».⁸⁶ Evidentment, per to i factura, pel trencament del discurs, i pel risc de les imatges — moltes simbòliques —, el primer i el quart poema, «Long Island» i «La corona de tezontle», són els que connecten directament amb *La terra eixorca*. No obstant això, crec que aquest aire elotí li dona el trencadís temporal que aquestes quatre peces proposen, fent-se seva aquella «dislocació del temps com unitat fluent»⁸⁷ que Bartra trobava en els poemes de l'autor angloamericà. Des d'aquesta perspectiva, es pot entendre més bé el títol del poema, «Contrapunt», que fa referència a aquella tècnica musical que consisteix a sobreposar diferents melodies per tal que s'uneixin, en successió, en combinacions harmòniques, i això mateix és el que es proposa el poema. El present estricte de la composició, l'estableix el primer poema, «Long Island», que amb el títol determina el lloc des d'on parla el jo poètic, el qual es troba davant del mar, als Estats Units, de cara cap a Europa, plorant sota les estrelles per allò que ha perdut i ha deixat enrere. És aleshores que es pregunta «D'on ve, doncs, el meu cant?»; i la resposta és el següent poema, «Argelers», on el jo poètic es trasllada al camp de refugiats on va ser retingut Bartra — com ja he tingut oportunitat de comentar anteriorment. La tercera de les peces que conformen aquest trencadís temporal es titula «La pàtria en llum i sang» i és una rememoració de com era la seva terra, Catalunya, abans de l'esclat del conflicte bèl·lic, que va deixar un «Món de voltors i dels botxins del fum». Si bé el segon i el tercer poema són uns records, i apareixen relatats en passat, a la quarta

86. Agustí BARTRA. «Carta a Antoni Ribera» (6-I-1952). Dins: *Sobre poesia*, p. 32.

87. Agustí BARTRA. «T. S. Eliot». Dins: *Antologia de la lírica nord-americana*, p. 188.

peça es torna al present, però no pas inicial, sinó de l'acció que té lloc en aquell moment: «La corona del tezontle» és dit per un jo que ha hagut de deixar la pàtria i que segueix un perible d'exiliat, i que ha arribat al seu destí («al final de la ruta on folleja l'atzar»). En aquesta quarta part el jo es desdobra en tu i s'aconsella esperar pacientment, i no perdre la il·lusió de tornar, fins que al final parla a un col·lectiu amb qui comparteix la sensació que el retorn a la pàtria és pròxim: «¿No sentiú, oh germans!, la boca de balada / de l'Atlàntida verda a flor de l'esperit...?». ⁸⁸ La rica elaboració d'aquest poema no queda pas esgotada per l'explicació que he mirat d'esbossar, i torna a ser el mateix Bartra —en una carta adreçada a Joan Fuster— qui ens dóna moltes de les claus que passen desapercebudes al lector, i fins i tot una nova referència eliotiana entre els seus versos.

Hi he estat treballant aferrissadament dies i dies, sentint-lo pregonament meu i amb una por terrible de frustrar-lo, de no arribar a aquella fusió d'elements interiors i exteriors sense la qual cap poema no se'm fa convincent. La seva filiació pertany als de la línia *du salut*. Els seus cabals i vivències provenen de períodes diferents de la meua vida d'exili —camps de França, Nova York (La Ciutat Real entre Cíclops), records de París, els pujols de New England, evocacions i visions de Catalunya, una resposta vitalista al poema «Marina» d'Eliot i fins i tot un vers inspirat directament per la frase teua en què afirmes, dre-turerament, que la meua poesia salta del símbol al mite. ⁸⁹

Sens dubte, però, el magisteri de *La terra eixorca* és present en la poesia bartriana, no solament amb al·lusions puntuals (com aquest Vell Mariner de la sisena elegia d'*Ecce homo*, que recorda, més que el poema de Coleridge, el Mariner Fenici de «L'enterrament dels morts»), sinó en la tècnica compositiva, perquè molts dels trets que va fer servir per caracteritzar aquesta obra poden ser utilitzats per

88. Agustí BARTRA. «Contrapunt» (*L'evangeli del vent*, 1956). Dins: *Obra poètica completa, I* (1938-1972), p. 139-141.

89. Joan FUSTER. «Agustí Bartra a Joan Fuster» (3-XII-1952). Dins: *Correspondència, 2. Agustí Bartra i altres noms de l'exili americà*, p. 166-167.

descriure el seu estil: «Eliot fusiona l'element popular amb l'erudit. En *La terra eixorca*, per exemple, les al·lusions a mites grecs i orientals i a simbolismes antropològics, la dislocació del temps com unitat fluent, la juxtaposició d'imatges i formes dissoltes es barreja amb visions del Londres modern i del Londres antic, amb la conversa de dues noies en un *pub* i amb fragments del *Purgatorio*».⁹⁰ Encara que Bartra hi troba a faltar joia, aquest poema, potser massa lligat a la resignació, apareix als lectors posteriors «com un gran poema de recerca, o millor, de confluència, amb una significació paral·lela a l'*Ulisses* de Joyce».⁹¹ Hi ha poemes bartrians que el lector no pot deixar de pensar que estan construïts sobre el model d'aquest gran llibre de poemes d'Eliot, com «Els set pecats capitals»,⁹² una peça en versicles dedicada a Manuel Duran, i construïda en forma de monòleg dramàtic atribuït al Primer Hoste Barbut —com qui pot atribuir les paraules al Tro. En una altra de les seves obres, l'autor català també confessa explícitament que «tota la primera part de l'Elegia [sisena] és una resposta a "Marina", de T. S. Eliot, poema d'ensulsiades i disgregacions, espectres del passat i mort»⁹³ —per bé que Joaquim Espinós també ens recorda que «Tot roman i és adéu!» resumeix aquesta meditació» inicial que havia format part d'un poema de *L'evangeli del vent*, titulat «Davant el mar, a Center Island».⁹⁴ La resposta poètica, evidentment, és contrària al plantejament de l'escriptor angloamericà, perquè, com ens recorda Anna Murià, Bartra «no creia massa en la militància per la mort de T. S. Eliot».⁹⁵ Per aquesta raó parodia

90. Agustí BARTRA. «T. S. Eliot». Dins: *Antologia de la lírica nord-americana*, p. 188.

91. *Ibidem*, p. 188.

92. Agustí BARTRA [1971/1985], «Els set pecats capitals» (*L'evangeli del vent*, 1956). Dins: *Obra poètica completa, I (1938-1972)*, p. 461.

93. Agustí BARTRA. «Notes» (*Ecce homo*, 1968). Dins: *Obra poètica completa, I (1938-1972)*, p. 461.

94. Joaquim ESPINÓS. *La imaginació compromesa. L'obra d'Agustí Bartra*. Alacant: Universitat d'Alacant, 1999, p. 88.

95. Anna MURIÀ. *L'obra de Bartra. Assaig d'aproximació*. Barcelona: Pòrtic, 1992, p. 49.

l'estil constructiu del poema d'Eliot, i subverteix la factura original d'un dels primers passatges de «Marina».

Aquells que esmolaren la dent del gos, significant
Mort
Aquells que brillaren amb la glòria del colibrí, significant
Mort
Aquells que s'assegueren al corral del sadollament, significant
Mort
Aquells que patiren de l'èxtasi dels animals, significant
Mort
Han esdevingut incorporis, escampats pel vent,
Una alenada de pi i la boira del cant
Que aquesta gràcia ha anat dissolvent.⁹⁶

Com es podrà comprovar a continuació, és ben clar que es tracta d'una «resposta» tant pel que fa a l'estructura, al lèxic (aprofita el verb 'esmolar'), com al contingut, ja que on l'autor angloamericà col·locava «mort», el poeta català hi posa «significant vida».

No oblidó la resposta allunyada de l'èxtasi
ni l'aroma del pi a les sines de l'alba.
Els qui esmolien el vers i emigren de les ombres,
significant vida;
els qui filen, obscurs, els estams de llurs ires,
significant vida;
els qui segueixen tenebres amb dalles coral·lines,
significant vida,
són els meus germanívols titans de l'esperança,
molt allunyats de tu, Eliot, Vell Mariner
que dus penjat al coll el mort albatros blanc...⁹⁷

96. Agustí BARTRA. «"Marina", T. S. Eliot». Dins: *Antologia de la lírica nord-americana*, p. 213, v. 6-15.

97. Agustí BARTRA. «Sisena elegia» (*Ecce homo*, 1968). Dins: *Obra poètica completa, I (1938-1972)*, p. 457, v. 33-43.

El «jo líric de l'home-poeta que canta» a *Ecce homo* se sent pròxim a figures humanes que creuen en l'esperança: el poeta que escriu i, així, dispersa les seves preocupacions, el que conrea les ires per revoltar-se i no acceptar la seva condició, i els que foragiten l'obscuritat mòrbida de les seves vides. Aquest vitalisme s'oposa a una part de la poètica elotiana, i és que «l'ombra del *nevermore* de Poe s'allarga sobre aquest esperit indubtablement inclinat cap al cantó de la mort».⁹⁸ De fet, el sentit d'aquest *Ecce homo* queda exposat en la «Cançó» final, quan s'esborra tot dubte de nihilisme, ja que «el poeta, aquí, ja ha comprès que estimar l'home és l'única forma de poder arribar a convertir-se en germà d'ell mateix».⁹⁹ És ben cert que per Agustí Bartra —i això ens ho pot confirmar la lectura dels fragments d'«Els homes buits» o de «Marina»— «Eliot és un dels poetes que ha sentit amb clarividència més dolorosa la divisió i soledat de l'home, [i] perquè la seva consciència del caos és tan aguda, ha necessitat trobar la salvació en un ordre, o millor, en una tradició, en una tornada als orígens».¹⁰⁰ Tanmateix, de la mateixa manera que no se sent pròxim al conservadorisme polític d'Eliot, Bartra tampoc no pot compartir l'ideari que proposa la seva poesia, ja que, com el món que descriu, creu que «aún no ha soltado lastre de lo muerto y no ha podido dar vida a una civilización auroral». Arran de les paraules del poeta i crític barceloní, i sense voler ser massa agosarat, però tenint en compte que Bartra escriu «contra» algunes obres d'Eliot, qui sap si, en el fons, *L'home auroral* (1977) no és una resposta a *La terra eixorca*.

Sigui com sigui, la importància que atorga Bartra a l'obra d'Eliot és ben notable, i no solament centra l'atenció en les seves produccions cabdals, sinó que altres parts de l'obra del poeta angloamericà —com hem tingut oportunitat de veure— també van ser utilitzades

98. Agustí BARTRA. «T. S. Eliot». Dins: *Antologia de la lírica nord-americana*, p. 188.

99. Agustí BARTRA. «Notes» (*Ecce homo*, 1968). Dins: *Obra poètica completa, I (1938-1972)*, p. 465.

100. Agustí BARTRA. «T. S. Eliot». Dins: *Antologia de la lírica nord-americana*, p. 187.

per la poesia bartriana. Sense anar més lluny, el poema «Els tres reis» (integrat per les tres intervencions dels reis mags, introduïdes per un guió llarg que indica l'estil directe, i inclòs a *L'evangelí del vent*, 1956) no prové d'«Els tres reis d'Orient» (inclòs per Riba el 1957 a *Esbós de tres oratoris*), sinó que beu directament del referent eliotià: «El viatge dels mags», poema datat el 1927 i inclòs a *Els poemes d'Ariel*. És clar que si baixem al detall més concret, gairebé podríem dir que tota la seva poesia completa Bartra la posa sota la protecció d'Eliot. Tenint en compte que el volum que l'encapçala, *L'arbre de foc* (1946), va ser revisat i reestructurat en preparar les obres completes, penso que és ben representatiu que el poema inicial, a tall de poema pròleg o proemial, sigui una peça que està escrita explícitament sobre «La cançó d'amor de J. Alfred Prufrock». A «Confessió», ja que aquest és el títol del primer poema que podem llegir a la seva poesia completa, s'implica el tu poètic amb una fórmula inequívocament eliotiana: «Anem, tu i jo, / devers els estrets carrerons on ja ha caigut la nit.»¹⁰¹ Però en l'enunciació lírica no acaben els paral·lelismes estilístics, ja que hi trobem semblances en les repeticions («Val la pena, certament, val la pena»),¹⁰² l'ús del futur («et parlaré» o «et contaré»), la juxtaposició estructural d'imatges, o fins i tot l'ús d'unes metàfores concretes: no recorda aquest «beure a petits glops l'aire d'aquesta tarda de gran vas blau»¹⁰³ una actitud semblant a la de qui confessava que «he amidat la meua vida amb culleretes de cafè»?¹⁰⁴

A l'hora de parlar de les idees poètiques d'Agustí Bartra des de la perspectiva de l'obra i del pensament de Rilke i d'Eliot, vaig decidir titular aquesta intervenció *Orfeu a la terra eixorca*, perquè en aquesta frase s'hi fusionen dos aspectes característics de la lírica d'amb-

101. Agustí BARTRA. «Confessió» (*L'arbre de foc*, 1946). Dins: *Obra poètica completa, I (1938-1972)*, p. 39, v. 6-7.

102. *Ibidem*, v. 1.

103. *Ibidem*, v. 3.

104. Agustí BARTRA. «“La cançó d'amor de J. Alfred Prufrock”, T. S. Eliot». Dins: *Antologia de la lírica nord-americana*, p. 190.

dós autors, però també perquè creia que simbòlicament presentava la relació que el poeta català va mantenir amb tots dos escriptors. Hi ha, pràcticament des dels seus inicis en el món de la literatura, una devoció de Bartra per Rilke, i, més enllà de la seva obra, per la seva vocació de poeta i per la seva dedicació total a l'ofici literari. L'autor barceloní assumeix el rol de creador que funda i que gràcies a la poesia pot salvar, perquè hi ha un més enllà, hi ha un home auroral en el qual cal confiar. Ell que va baixar, òrfic, als inferns de la guerra i de l'exili proveït amb el seu cant, durant molt de temps va veure una terra devastada i, evidentment, va deixar-se influir poderosament per «*La tierra baldía*, el poema que abrirá la brecha por donde pasará la sensibilidad poética del siglo». ¹⁰⁵ Ell va ser encara més modern gràcies a la lírica d'Eliot, i va buscar en aquest panorama eixorc una nova tradició i noves influències literàries que li servissin per justificar-se i per veure que no provenia d'enlloc. Juntament amb l'obra d'altres autors, però gràcies al model que li va proporcionar aquest poeta angloamericà, va poder practicar lliurement, i cada cop amb més seguretat, la seva poesia humana i existencial que constantment provava d'explicar —ell que n'era conscient, ell que l'havia patit i vist patir al seu voltant— la contemporània «tragedia del *hombre hueco*, que es tanto más una tragedia por cuanto ignora su vaciedad “entre el pensamiento y la realidad”». ¹⁰⁶

JORDI JULIÀ

Universitat Autònoma de Barcelona

105. Agustí BARTRA. «T. S. Eliot» (1977). Dins: *¿Para qué sirve la poesía?*, p. 187.

106. *Ibidem*.